a cura di
LUIGI CASTAGNA e CHIARA RIBOLDI

Amicitiae templa serena

Studi in onore di Giuseppe Aricò

VOLUME II

ESTRATTO

LETTERATURA GRECA E LATINA
RICERCHE

V&P

GIANFRANCO NUZZO

Il plettro e la spada. Alceo nell'opera poetica di Giosue Carducci

Questo è quel divo e quel famoso Alceo
a cui sol si consente il plettro d'oro
L. Pulci, *Morgante* XXVII, 146

0. *Dimenticare Carducci?*

Sono trascorsi più di dieci anni da quando Giuseppe Aricò, a conclusione del suo approfondito saggio sulla presenza di Orazio nella formazione di Carducci[1], oltre ad auspicare l'estensione dell'indagine agli altri *auctores* del poeta maremmano e all'intera sua produzione poetica, ribadiva anche la necessità di «superare definitivamente la prospettiva classicistico-retorica»[2] che aveva a lungo caratterizzato le ricerche sull'argomento. Da allora la situazione non è granché mutata, e c'è anzi da osservare che proprio un simile tipo di approccio esegetico, condotto per lo più sul tradizionale terreno della *Quellenforschung*, ha finito ancor più con l'accreditare l'immagine logora del 'poeta-professore', contribuendo non poco all'eclisse di questo autore: un tempo collocato fra i grandi della letteratura italiana, egli risulta infatti oggi relegato in una zona marginale di essa, una sorta di limbo dove, a seconda dei casi, si trova costretto nel ruolo di ultimo epigono del Romanticismo o di precursore più o meno inconscio delle inquietudini decadenti[3]. Liquidate sbrigativamente come

---

[1] G. ARICÒ, *Orazio nella formazione culturale e poetica di Carducci*, in C. D. FONSECA (a c. di), *«Non Omnis Moriar». La lezione di Orazio a duemila anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno internazionale di studio, Potenza, 16-18 ottobre 1992, Lavello (Pz) 1993, pp. 253-270.

[2] ARICÒ, *Orazio nella formazione culturale e poetica di Carducci*, p. 270.

[3] Fuori dal coro pecoresco dei critici più o meno 'militanti' si pone P. GIBELLINI (*I conti col Carducci*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1998*, Brescia 2002, pp. 259-272), il quale contesta la tesi di una pretesa 'modernità' della poesia

artificiose costruzioni erudite le grandi odi storiche (si pensi solo a componimenti un tempo notissimi e oggi quasi del tutto obliati, come *Alle fonti del Clitumno*) ed enfatizzando un solo versante della vasta produzione poetica (quello, per intenderci, di *Pianto antico* o di *Alla stazione in un mattino d'autunno*), la critica si è costruita un 'suo' Carducci umbratile e intimistico, lo stesso che viene unilateralmente proposto nelle correnti antologie scolastiche: una sorta di ritratto *ad usum Delphini*, pesantemente ritoccato e deformato allo scopo di eliminare quanto possa evocare l'immagine imbarazzante (ma anche assolutamente falsa) del poeta-vate cantore di una romanità non *politically correct*, precorritrice di quella che si volle poi far risplendere, in un'effimero trionfo della peggior retorica, sui "colli fatali" della Città Eterna[4].

Il presente lavoro non ha comunque lo scopo di scagionare Carducci da accuse certamente immeritate e ingenerose, bensì quello di raccogliere l'invito di Aricò a indagare secondo più aggiornate prospettive metodologiche la presenza degli autori antichi nella poesia carducciana.

Lasciando ad altri il compito – prevedibilmente più vasto e complesso – di far ciò sul versante delle numerosissime riprese oraziane, preferiamo rivolgere il nostro interesse al poeta greco che dello stesso Orazio costituisce il dichiarato referente e che

carducciana e la restituisce, nel bene e nel male, alla temperie culturale del suo tempo, cioè quella di un «ottocentismo [...] classico e romantico ma tutto intriso di realismo positivista», che ha le sue caratteristiche peculiari «nel nitore delle linee e nella dominante razionale» (p. 266).

[4] Tra i numerosi esempi di manipolazione strumentale dell'opera carducciana durante il ventennio fascista basterà citare l'enfatica chiusa del discorso tenuto da P. DUCATI nel centenario della nascita del poeta: «Parole fatidiche il Poeta aveva pronunciate il 9 febbraio 1896; ricordiamole: "preparate le vie al Signore che viene: al genio d'Italia, grande, libero, giusto, umano: al genio di cui sento approssimarsi il batter delle ali". Il genio d'Italia è venuto!» (*Carducci. Discorsi nel centenario della nascita*, Bologna 1938, p. 138). A questo proposito ci sarebbe però da chiedersi come mai un'analoga *damnatio memoriae* non sia stata comminata all'altro Vate, l'immaginifico Gabriele, inseminatore tutt'altro che inconsapevole del terreno di coltura entro il quale attecchì rigogliosamente la mala pianta del Fascismo, ma anche autore la cui dimensione di prima grandezza non è stata quasi mai messa in discussione – pur con tutte le riserve ideologiche del caso – nemmeno dalla critica di più stretta osservanza marxista.

soprattutto attraverso il poeta dei *Carmina* è entrato nell'immaginario collettivo della letteratura europea: Alceo di Mitilene[5].

1. *I precursori di Carducci: Alceo 'giacobino'*

È noto come la scarsa attenzione dedicata al contesto storico-culturale entro cui fiorì la poesia di Alceo abbia determinato, fino a tempi relativamente recenti, un sostanziale fraintendimento della posizione ideologica di questo autore. Del resto già presso gli antichi la valenza 'liturgica' del rito simposiale nell'ambito dell'eteria si era progressivamente perduta, cedendo il posto alla sua banalizzazione in termini di φιλοίνια e al conseguente inserimento di Alceo nella topica categoria dei poeti *vinosi* come Anacreonte. Allo stesso modo i furori antitirannici del poeta lesbio, espressione di una visione politica reazionaria, ferocemente ostile all'ascesa delle classi popolari, furono scambiati per atteggiamenti libertari e progressisti, fino al punto che egli, iscritto d'ufficio alla categoria dei poeti rivoluzionari, si vide appuntare sul petto la coccarda tricolore, divenendo così un precursore di Rouget de l'Isle e di Mameli.

Tale processo di 'democratizzazione' della στάσις alcaica si verifica soprattutto nell'ambito del classicismo tardosettecentesco di matrice giacobina e poi napoleonica, trovando una delle sue più tipiche espressioni in alcuni componimenti di Giovanni Fantoni. Così avviene nell'ode *A Giorgio Nassau Clawering-Cowper*, metricamente modellata (nel solco delle sperimentazioni già tentate da Chiabrera e da Rolli) sui ritmi del sistema strofico che da

[5] Sulla presenza di Alceo nella poesia italiana da Petrarca a Quasimodo si veda L. TOMASIN, *Varia (s)fortuna di Alceo in Italia*, «ASNP» II, 2 (1997), pp. 637-666; a Carducci 'alcaico' e ai suoi precursori sette-ottocenteschi sono in particolare dedicate le pp. 647-657: il carattere prevalentemente compilatorio della rassegna non ci esime dal riconoscere il nostro debito nei confronti di essa.

Alceo prende tradizionalmente nome, anche se 'contaminato' dal parziale impiego della rima[6]:

Benché in Parnaso primi si assidano
Pindaro immenso, mesto Simonide,
e Alceo dai lunghi affanni,
spavento dei tiranni,

vivono eterni quei greci numeri,
che alle tremanti corde del Lazio
sposò l'arte animosa
del cantor di Venosa (vv. 5-12).

Prescindendo dall'apparente irritualità del canone fantoniano, in cui il lirico monodico è collocato accanto ai due grandi esponenti del canto corale, (ma ciò trae origine dal rimaneggiamento di un luogo oraziano)[7], nei versi in questione va soprattutto segnalata la presenza di certi tratti ideologico-biografici che concorrono già a delineare l'immagine di Alceo poi ripresa da Carducci. Infatti, come i nomi di Pindaro e di Simonide sono legati ciascuno a un epiteto convenzionale (rispettivamente «immenso» e «mesto», in disposizione chiastica), l'uno e l'altro rivolti a qualificare il carattere della loro poesia, così anche quello di Alceo viene associato a due perifrasi di tipo formulare («dai lunghi affanni» e «spavento dei tiranni»), di cui la prima allude alle note vicende dell'esilio e la seconda all'azione di resistenza contro i regimi tirannici, consacrata

[6] Il testo delle poesie di Fantoni è quello dell'edizione curata da G. Lazzeri [G. FANTONI (Labindo), *Poesie*, Bari 1913]. Su Fantoni come 'precursore' di Carducci si vedano G. LAZZERI, *Carducci e Fantoni*, in *Saggi di varia letteratura*, Firenze 1922, pp. 3-34, e A. EVANGELISTI, *Il Carducci e il suo precursore*, in *Giosuè Carducci (1835-1907). Saggi storico letterari*, Bologna 1934, pp. 247-313.

[7] Anche in Orazio (*carm.* 4, 9, 5-8) Alceo viene posto accanto a Pindaro e a Simonide, con l'aggiunta di Stesicoro, ma tutti e quattro i poeti sono preceduti da Omero: *non, si priores Maeonius tenet / sedes Homerus, Pindaricae latent / Ceaeque et Alcaei minaces / Stesichorive graves Camenae*. Com'è noto, il canone dei nove poeti lirici, che comprende anche i nomi di Alcmane, Saffo, Anacreonte, Ibico e Bacchilide, ci è stato tramandato da diverse fonti e in ordine differente. Sulla formazione di tale canone si veda I. GALLO, *L'epigramma biografico sui nove lirici greci e il 'canone' alessandrino*, «QUCC» 17 (1974) pp. 91-112.

nel feroce 'brindisi' per la morte di Mirsilo (fr. 332 Voigt), ripreso poi da Orazio (il «cantor di Venosa») nell'incipit di *carm.* 1, 37[8].

Il ritratto del poeta di Mitilene si arricchisce di ulteriori elementi nell'altra ode *A Ranieri Calsabigi* (in metro vagamente epodico), in cui egli, restituito alla schiera dei lirici monodici, è ricordato insieme a «Saffo virile» (v. 25) nell'atto di cantare

sul plettro d'oro della fuga i danni,
l'ire del mar spumante,
le vinte pugne e i scacciati tiranni (vv. 30-32).

Nei versi (anch'essi derivati da Orazio)[9], oltre ai soliti riferimenti alle traversie dell'esilio («della fuga i danni») e alla lotta antitirannica («i scacciati tiranni»), compare un'allusione alla celebre immagine della nave in balìa dei flutti (fr. 208 V.), nonché alla parte che il poeta-soldato ebbe, insieme a Pittaco, nella guerra fra Mitilene e Atene per il possesso del Sigeo («le vinte pugne»)[10]; ma il particolare più interessante è quello rappresentato dal «plettro d'oro»[11], che vedremo tornare in Carducci.

[8] Sullo ζῆλος Ἀλκαϊκός di Orazio si veda E. CAVALLINI in *Orazio. Enciclopedia oraziana*, I, Roma 1996, pp. 626-629 (s.v. *Alceo*).

[9] *Carm.* 2, 13, 24-32 (in tondo le espressioni riprese da Fantoni): [*paene ...vidimus*] *Aeoliis fidibus querentem / Sappho puellis de popularibus, / et te sonantem plenius* aureo, */Alcaee,* plectro dura navis, / dura fugae mala, dura belli! / *utrumque sacro digna silentio / mirantur umbrae dicere, sed magis /* pugnas et exactos tyrannos / *densum umeris bibit aure vulgus.*

[10] Il tono celebrativo della lirica giustifica, ovviamente, il silenzio sull'episodio dello scudo abbandonato in battaglia (fr. 401b V.), ripreso invece da Orazio in *carm.* 2, 7, 9 s.

[11] Negli autori greci tale oggetto è di solito associato ad Apollo: l'attestazione più antica si trova nell'inno omerico dedicato a questo dio, la cui cetra emette un amabile suono χρυσέου ὑπὸ πλήκτρου (v. 185); anche in Pindaro (*Nem.* 5, 24) e in Euripide (*Herc.* 351) compare la stessa immagine. Orazio è il primo a usare il nesso con riferimento ad Alceo; sull'argomento si veda P. SANTINI, *Il plettro d'oro di Alceo (Quint. 10, 1, 63)*, in «BStudLat» 33, 2 (2003), pp. 524-533. Al rapporto di Apollo con la cetra e la lira ha dedicato un recente saggio C.O. PAVESE, *Apollon signore della cetra e della lira*, «*Lexis*» 23, 2005, pp. 231-235.

Dalla celebrazione di Alceo come «spavento dei tiranni» all'esplicita identificazione con lui (che diverrà anch'essa usuale in Carducci) il passo è breve: lo stesso Fantoni si dichiara pronto a trasformarsi in «novello Alceo» nell'ode *A Palmiro Cidonio* (v. 101), e anche Parini in quella *A Delia* si propone di far fremere «l'orrida corda» (v. 13) del poeta di Lesbo, che col solito fraintendimento ideologico viene descritto mentre

... la terra lorda
di gran sangue plebeo
mostra col fiero carme,
fra i troni scossi, e i ciechi moti e l'arme (vv. 15-18)[12].

Dichiarato 'allievo' di Parini, Foscolo non sembra però mostrare eccessivo interesse verso la dimensione politica della poesia di Alceo, preferendo evocarne l'immagine di lirico puro: non a caso il suo nome è assente dai *Sepolcri*, notoriamente caratterizzati da una forte tensione civile, mentre l'abbozzo del carme inedito a lui intitolato viene utilizzato come materiale per il secondo inno delle *Grazie*, che marcano il distacco del poeta di Zante dalle tematiche più propriamente impegnate. C'è tuttavia da notare che, mentre negli altri autori moderni le riprese di Alceo passano di solito attraverso la loro reinterpretazione oraziana, Foscolo sottolinea la distanza ideologica che separa i due poeti, definendo il greco «odiator de' tiranni» e bollando il latino come «cortigiano che lusinga il suo signore»[13]: il severo giudizio non troverà alcuna eco in Carducci, per il quale Orazio, «insieme con Alceo [...] costituisce un punto di riferimento costante, ogni qual volta egli esprime il suo sdegno contro la degenerazione morale, la mortificazione della libertà, il dispotismo politico e religioso»[14].

[12] Il testo di Parini è quello edito da G. Mazzoni (G. PARINI, *Tutte le opere edite e inedite*, Firenze 1925).

[13] U. FOSCOLO, *Edizione nazionale delle opere*, VI. *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, Firenze 1972, p. 307.

[14] ARICÒ, *Orazio nella formazione culturale e poetica di Carducci*, p. 266.

2. *Alceo nelle prime raccolte carducciane*

Tra Fantoni e Parini si collocano i riferimenti ad Alceo nelle prime raccolte di Carducci, infiammato dagli "eroici furori" rivoluzionari e allo stesso tempo affascinato dalla grande tradizione della lirica greca e romana, di cui sembra prediligere soprattutto il versante civile e patriottico, senza per questo tacere su quello erotico e simposiaco.

Nel nome di Alceo si apre appunto il II libro di *Juvenilia*, con l'ode saffica *Invocazione* (XXIV), datata 1851. In essa il poeta, dopo aver chiesto alla lira di intonare un «carme toscano» (v. 4), così le si rivolge[15]:

Canora amica, o le falangi astate
ferocemente confortasse in guerra,
o riposasse ne la franca terra,
al lesbio vate

tu gli dicevi e Cipride ed Amore
e giovin sempre di Semèle il figlio
e 'l crin di Lico e de l'arcato ciglio
l'ampio fulgore (vv. 5-8).

Le due strofe hanno il loro evidente ipotesto in Hor. *carm.* 1, 32, 5-12, cosa che non è certo sfuggita ai commentatori[16], e ciò dimostra che, come c'era del resto da attendersi, in questa prima

[15] Il testo delle opere di Carducci è quello dell'*Edizione nazionale delle* Opere *di G. C.*, Bologna 1935-40, voll. I-XXX [= *Opere*]; anche per le lettere si è adoperata l'*Edizione nazionale*, Bologna 1938-68, voll. I-XXII [= *Lettere*].

[16] A. LA PENNA (*Orazio, Carducci e l'unità della poesia carducciana*, in *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, p. 236) parla di «adattamento» e ARICÒ (*Orazio nella formazione culturale e poetica di Carducci*, p. 265) di «ripresa». In effetti, soprattutto per la seconda strofe, si tratta quasi di una traduzione, appena rimaneggiata, del testo di Orazio; c'è però da chiedersi se il giovanissimo Carducci non si sia accostato a esso piuttosto frettolosamente, visto che al v. 10 la perifrasi «e giovin sempre di Semèle il figlio», che indica ovviamente Bacco-Dioniso, lascia il sospetto di un fraintendimento dell'oraziano *et illi / semper haerentem puerum* (v. 9 s.), riferito invece a Eros-Cupido, inseparabile da sua madre Venere.

fase l'Alceo carducciano risulta essenzialmente filtrato attraverso la sua reinterpretazione oraziana, secondo una linea che si è già vista negli autori precedenti.

La seconda menzione di Alceo si trova in un sonetto del III libro di *Juvenilia* datato 8 febbraio 1855 (XXXIX), nel quale, dopo un'invettiva di tono leopardiano contro la «sonnacchiosa etade» (v. 1) in cui è costretto a vivere e un programmatico rifiuto della poesia di contenuto sentimentale («Lunge, canti d'amore», v. 5), il poeta proclama esplicitamente di volere

.... tra rumor d'ire e di spade
atroci alme[17] rapir d'Alceo co 'l piede (v. 7 s.).

La stessa atmosfera si respira nella lirica *I voti*, contenuta nel IV libro della stessa raccolta e datata luglio 1858 (LXVIII). In essa il tratto più significativo è l'implicita associazione di Alceo al suo grande epigono romano mediante una sorta di *Ringkomposition* che, muovendo da un incipit dichiaratamente oraziano («Che prega il vate, il libero / vate che prega e vuole / ... ?», v. 1 s.)[18], si chiude con l'immagine del poeta di Mitilene nell'atto di levare il suo canto sul fragore della battaglia:

In me, non nato a molcere
con serva man la lira,
di tua grand'alma un'aura,
possente Alceo, respira;
allor che su la ferrea
corda battendo con la man viril
guatavi altero immobile
de l'aste il flutto e il vasto impeto ostil.

Rapia la nota eolia
la giovenil coorte,
che de le spose immemore
ruinava a la morte.

[17] La *iunctura* è oraziana: *praeter atrocem animum Catonis* (*carm.* 2, 1, 24).

[18] HOR. *carm.* 1, 31, 1 s.: *Quid dedicatum poscit Apollinem / vates?*.

E tu cantavi l'isole
de' beati ove il forte Ercol migrò
e dove aspetta Tèseo
chi la cara a la patria alma versò.

Ma il fior del sangue ellenico
a te d'intorno ardenti
co' peàna premevano
i tiranni fuggenti;
poi nella danza pirrica
scudo a scudo battendo e piè con piè
incoronâr le patere
sopra la morte di Mirsilo re (vv. 49-72).

In verità la scena descritta nelle prime due strofe, oltre a essere piuttosto oleografica, presenta anche qualche inverosimiglianza e inesattezza. Intanto sembra che Carducci, forse in modo inconsapevole, sovrapponga all'immagine di Alceo quella di Tirteo che galvanizza le truppe spartane coi suoi ἐμβατήρια (ma la «ferrea / corda del v. 53 s. riecheggia «l'orrida corda» della pariniana ode *A Delia*, di cui viene ripreso anche il metro); quanto alle Isole dei Beati (delle quali non v'è traccia nei versi superstiti di Alceo), potrebbe trattarsi di una vaga reminiscenza della descrizione che ne fa Pindaro in *Ol.* 1, 68-80, dove però gli eroi ricordati non sono né Eracle né Teseo, ma Peleo, Cadmo e Achille; del tutto perdonabile appare invece, nella terza strofe, l'imprecisione del termine «re» attribuito al τύραννος Mirsilo, visto che essa – a prescindere dal senso negativo che il repubblicano Carducci doveva attribuire al vocabolo – può giustificarsi con l'esigenza concreta di trovare una rima tronca in explicit di verso.

L'espressione fantoniana «spavento dei tiranni» compare pressoché identica in *Brindisi*, del dicembre 1859, un'anacreontica contenuta nel VI libro di *Juvenilia* (XCIV) e dedicata a Bacco, nella cui chiusa sono evocati, mediante due perifrasi, Gaio Mario e, appunto, Alceo, noti entrambi come gagliardi bevitori; c'è però da notare che il vino viene poco prima celebrato quale stimolo all'impegno civile («di civil fiamma, o Libero, / a noi tu i cuori inondi», v. 71 s.):

tu [*scil.* Bacco] caro a lui che a' Teutoni
indisse i lunghi affanni
ed al cantor lesbiaco
spavento de' tiranni (vv. 73-76).

Così, la «ferrea corda» pariniana ritorna anche nel II libro di *Levia Gravia* (XVIII) a conclusione della lirica *Nei primi giorni del MDCCCLXII* (datata novembre 1861), i cui toni violentemente antiaustriaci si placano nell'augurio che al canto guerriero possa in futuro subentrare quello georgico della pace e del lavoro:

E un tuo vate, la ferrea
d'Alceo corda quetata, in su le glebe
dal pio travaglio floride
leverà il canto a la fraterna plebe (vv. 109-112).

L'Alceo cantore della στάσις ma anche dell'eros è quello che si accompagna a Saffo nei verdi prati di un Eliso dove si aggira pure la grande ombra di Foscolo: nella canzone *Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in Santa Croce*, contenuta sempre nel II libro di *Levia Gravia* (XXIX) e datata maggio 1871, egli compare infatti, raggiante d'eterna gioventù, mentre «d'armi e d'amor favella» (v. 38) col poeta di Zante[19].

I toni polemici e scoptici di *Giambi ed Epodi* rimandano, fin dal titolo della raccolta, a una tradizione letteraria che ha in Orazio – e prima di lui in Archiloco – il proprio autore di riferimento[20]; ma è ancora una volta l'Alceo della lotta politica e del simposio eterico a essere evocato, nel II libro della silloge, in *Per il LXXVIII aniversario*

[19] Anche se la scena è in qualche modo derivata da HOR. *carm.* 2, 13, 24-32, non parlerei di «notevole aderenza al modello latino», come fa TOMASIN, *Varia (s)fortuna di Alceo in Italia*, p. 653; infatti, come già si è visto (cfr. n. 9), in questo luogo oraziano, già utilizzato da Fantoni, la lirica amorosa di Saffo viene contrapposta a quella politica e guerriera di Alceo.

[20] Motivi giambici si ritrovano anche nei versi superstiti di Alceo: sull'argomento si veda A.M. ANDRISANO, *Iambic Motifs in Alcaeus' Lyrics*, in A. CAVARZERE, A. ALONI, A. BARCHIESI (eds.), *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham-Boulder-New York-Oxford 2001, pp. 41-63.

della proclamazione della repubblica francese (XVII), componimento che reca la fatidica data del 21 settembre 1870:

Vino e ferro vogl'io, come a' begli anni
Alceo chiedea nel cantico immortal:
il ferro per uccidere i tiranni,
il vin per festeggiarne il funeral (vv. 13-16).

È questa una delle ultime volte che Carducci ritorna, pur nel persistere dell'equivoco ideologico, sulla figura di Alceo come poeta dal forte impegno civile: da questo momento, in concomitanza con l'evoluzione di contenuti e di toni che andrà caratterizzando la sua poesia, egli metterà soprattutto l'accento sui risvolti più 'lirici' – nel senso moderno dell'aggettivo – della produzione alcaica. Già in *Intermezzo*, momento di passaggio da *Giambi ed Epodi* a *Rime nuove* e a *Odi barbare*, anche se il nome di Alceo non compare esplicitamente, la grande stagione della lirica eolica è evocata con accenti già forieri di quel «desiderio vano de la bellezza antica»[21] che segnerà il classicismo più maturo delle successive raccolte:

carmi di Lesbo sussurranti al vento
su molte isole intorno,
come d'Apollo il grande arco d'argento
nel ciel di mezzogiorno (10, vv. 5-8).

Gli acuti clangori della battaglia che si sprigionavano dalla «ferrea corda» della cetra alcaica hanno ora ceduto il posto alle dolci melodie ritmate sul lieve spirare dei venti per i limpidi cieli delle isole greche: si preannuncia già il grande poema sinfonico delle *Primavere elleniche*.

[21] *Nella piazza di San Petronio*, v. 20 (*Odi barbare*, I, X).

3. *Alceo nelle Primavere elleniche:* l'*Inno ad Apollo*

«Se io fossi Alceo e Foscolo, come sarei felice! Vorrei che ogni strofa fosse pura limpida ardente come stella mattutina»[22]. Così scriveva Carducci a Carolina Cristofori Piva, la Lina nel cui nome si apre la prima delle tre *Primavere elleniche*, quella *Eolia* (in *Rime nuove* IV, LXII); e l'espressione (che suona quasi come un *makarismòs* in forma ipotetico-desiderativa) ritorna, con apodosi amplificata, nella chiusa della seconda, quella *Dorica* (LXIII), marcata dalla sua collocazione nell'adonio della strofe precedente:

Se fossi Alceo,

la persona gentil ne lo spirtale
fulgor de gl'inni irradïar vorrei,
cingerle il molle crin co' l'immortale
fior de gli dèi,

e, mentre nel giacinto il braccio folce
e del mio lauro la protegge un ramo,
chino su 'l cuore mormorarle – O dolce
signora, io v'amo (vv. 108-116).

Risulta fin troppo evidente che l'Alceo qui evocato non è quello 'giacobino' degli στασιωτικά, ma il lirico puro già prediletto da Foscolo (il cui nome è, non a caso, associato al suo nella già ricordata lettera a Lina). Nel rimuovere, con borghese *pruderie*, ogni riferimento al carattere pederastico dell'eros alcaico, Carducci delinea un ritratto della donna amata con tratti 'stilnovisti' ispirati al poeta delle *Grazie*, ma il cui diretto ipotesto è forse il frammento di Archiloco (30-31 West) nel quale un personaggio femminile dalle chiome fluenti (Neobule?) appare collocato entro una simile cornice floreale[23].

[22] *Lettere*, VII, n. 1348 (Bologna, 13 aprile 1872).

[23] "Εχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο | ῥοδῆς τε καλὸν ἄνθος || ... ἡ δέ οἱ κόμη | ὤμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα.

I morbidi capelli di Lina ritornano nella terza delle *Primavere*, quella *Alessandrina* (LXIV), prima sciolti sul collo come «floride anella» (v. 20) e poi come «chiome fluenti» (v. 31) agitate dal vento; ed è ancora una volta l'«eolia cetra» (genericamente riferibile tanto ad Alceo quanto a Saffo) che viene evocata per rendere adeguatamente la dolcezza degli sguardi e delle parole che la donna rivolge al poeta:

. . . . . eolia
cetra non rese piú dolci gemiti
mai né sí molli spirti
di Lesbo un dí tra i mirti (vv. 25-28).

Ma è soprattutto nella prima delle tre *Primavere*, quella *Eolia*, intitolata alla grande fioritura della lirica monodica nell'isola di Lesbo, che la figura di Alceo assume, come prevedibile, una particolare rilevanza, soprattutto per la presenza di una vera e propria 'citazione' che rimanda a uno dei componimenti perduti del grande poeta greco. Puntualmente segnalata dai commentatori (anche perché, come si vedrà, messa in evidenza dallo stesso Carducci), essa non è stata però adeguatamente analizzata dal punto di vista delle tecniche di riuso con cui l'autore moderno utilizza il testo greco, 'contaminandolo' per di più con alcune riprese oraziane.

Nel segno di Orazio si apre infatti il componimento, che dopo un incipit marcato dal topico contrasto fra inverno atmosferico e primavera dell'anima (vv. 1-4) riecheggia dichiaratamente la celebre ode 1, 9 (*Vides ut alta stet nive candidum / Soracte* ...) del poeta latino, mediante un procedimento allusivo di cui il «vedi», rivolto al dedicatario, e il «sorge», riferito al monte, sono due spie inequivocabili:

In lume roseo, vedi, il nivale
Fedriade vertice sorge e sfavilla,
e di Castalia l'onda vocale
mormora e brilla (vv. 5-8).

Ma già la sostituzione del «nivale / Fedriade vertice» al *candidum Soracte* oraziano proietta la scena nell'atmosfera di un paesaggio,

quello dell'antica Ellade, contemplato con gli occhi della fantasia, ma non per questo meno reale nelle sue coordinate[24]. Il riferimento alla fonte Castalia annunzia poi, come si vedrà più chiaramente in seguito, il passaggio dalla dimensione oraziana a quella alcaica, nettamente dominante nelle cinque strofe seguenti:

Delfo a' suoi tripodi chiaro sonanti
rivoca Apolline co' nuovi soli,
con i virginei peana e i canti
de' rusignoli.

Da gl'iperborei lidi al pio suolo
ei riede, a' lauri dal pigro gelo:
due cigni il traggono candidi a volo:
sorride il cielo.

Al capo ha l'aurea benda di Giove,
ma nel crin florido l'aura sospira
e con un tremito d'amor gli move
in man la lira.

D'intorno girano come in leggera
danza le Cicladi patria del nume,
da lungi plaudono Cipro e Citera
con bianche spume.

E un lieve il séguita pe 'l grande Egeo
legno, a purpureee vele, canoro:
armato règgelo per l'onde Alceo
dal plettro d'oro (vv. 9-28).

[24] «A molti il *nivale Fedriade vertice* suona ostico. Me ne dispiace: ma è questione di geografia». Così annota *ad loc.* lo stesso Carducci (*Opere*, III, p. 386), il quale subito dopo cita un passo del *Manuale di geografia antica* di W. SMITH, dove con questo nome viene chiamata una cima del monte Parnaso (sul toponimo si veda anche *RE* XVIII, 4, s.v. Παρνασσός, col. 1590, 4-62). Si noti per inciso che lo «sfavilla» del v. 6 allude contemporaneamente all'etimo di *Phaedriades* (φάος, φαείνω) e al senso dell'aggettivo latino *candidus*.

Riguardo alle strofe III-V del componimento, lo stesso autore annota: « [...] ho tentato di rifare un passaggio dell'inno di Alceo ad Apolline, il quale doveva essere stupendo, a giudicarne anche dalla prosa che ce lo conservò disciolto e scolorato»[25].

La «prosa» cui si fa riferimento è quella di Imerio, il quale (*Or.* 48, 105-131) tramanda «un racconto di Alceo» (Ἀλκαίου τινὰ λόγον) che il poeta Lesbio avrebbe inserito in un peana dedicato al dio delfico e che il retore, dichiarandosi inesperto di poesia, preferisce appunto riportare in forma di parafrasi. Di questo inno ad Apollo ci restano peraltro due esigui frammenti: uno dovuto a Efestione[26] e l'altro conservato in un controverso passo di Strabone[27]; ma Carducci, che pure poteva leggere il primo nell'edizione di Th. Bergk da lui stesso citata[28], preferisce non utilizzarlo (probabilmente ritenendone la struttura cletica inadatta a quella della sua *Primavera*), e rielabora solo alcuni luoghi del passo di Imerio. Eccone il testo riportato in Bergk (fr. 2) e una sua letterale traduzione italiana[29]:

Ὅτε Ἀπόλλων ἐγένετο, κοσμήσας αὐτὸν ὁ Ζεὺς μίτρᾳ τε χρυσῇ καὶ λύρᾳ, δούς τε ἐπὶ τούτοις ἅρμα ἐλαύνειν, κύκνοι δὲ ἦσαν τὸ ἅρμα, εἰς Δελφοὺς πέμπει καὶ Κασταλίας νάματα, ἐκεῖθεν προφητεύσοντα δίκην καὶ θέμιν τοῖς Ἕλλησιν· ὁ δὲ ἐπιβὰς ἐπὶ τῶν ἁρμάτων ἐφῆκε τοὺς κύκνους εἰς Ὑπερβορέους πέτεσθαι. Δελφοὶ μὲν οὖν, ὡς ᾄσθοντο, παιᾶνα συνθέντες καὶ μέλος, καὶ χοροὺς ᾠιθέων περὶ τὸν τρίποδα στήσαντες ἐκάλουν τὸν θεὸν ἐξ Ὑπερβορέων ἐλθεῖν· ὁ δὲ ἔτος ὅλον παρὰ τοῖς ἐκεῖ

[25] *Opere*, III, p. 387.

[26] Ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Διός. Oltre che da Efestione (14, 3 p. 44 s. Consbruch), il quale lo classifica come endecasillabo alcaico, il verso è riportato anche dallo scolio A allo stesso autore (*poem.* 3 p. 169, 23 ss. C.), dove viene ritenuto quello iniziale della prima ode di Alceo, nonché dal grammatico latino Fortunaziano (6, 297, 9 s. Keil).

[27] γ]άνος Τιτά[ας (Strabo 8, 7, 5 = 307b V.). La ricostruzione del frammento in questa forma si deve a LOBEL-PAGE, (*Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford 1968³), che modificano in parte il testo straboniano stabilito da W. ALY (*Neue Beitraege zur Strabon-Ueberlieferung*, «SHAW» 1 (1931-32), pp. 1-60) sulla base del cod. Vat. Gr. 2306.

[28] *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae 1843.

[29] Il brano è sommariamente analizzato da G. CUFFARI, *I riferimenti poetici di Imerio*, Palermo 1983, pp. 69-78.

θεμιστεύσας, ἐπειδὴ καιρὸν ἐνόμιζε, καὶ τοὺς Δελφικοὺς ἠχῆσαι τρίποδας, αὖθις κελεύει τοῖς κύκνοις ἐξ Ὑπερβορέων ἀφίπτασθαι. Ἦν μὲν οὖν θέρος καὶ τοῦ θέρους τὸ μέσον αὐτό, ὅτε ἐξ Ὑπερβορέων Ἀλκαῖος ἄγει τὸν Ἀπόλλωνα, ὅθεν δὴ θέρους ἐκλάμποντος καὶ ἐπιδημοῦντος Ἀπόλλωνος θερινόν τι καὶ ἡ λύρα περὶ τὸν θεὸν ἁβρύνεται· ᾄδουσι μὲν ἀηδόνες αὐτῷ, ὁποῖον εἰκὸς ἆσαι παρ' Ἀλκαίῳ τὰς ὄρνιθας· ᾄδουσι δὲ καὶ χελιδόνες καὶ τέττιγες, οὐ τὴν ἑαυτῶν τύχην τὴν ἐν ἀνθρώποις ἀγγέλλουσαι, ἀλλὰ πάντα τὰ μέλη κατὰ θεοῦ φθεγγόμεναι· ῥεῖ καὶ ἀργυροῖς ἡ Κασταλία κατὰ ποίησιν νάμασι καὶ Κηφισσὸς μέγας αἴρεται πορφύρων τοῖς κύμασι, τὸν Ἐνιπέα τοῦ Ὁμήρου μιμούμενος. Βιάζεται μὲν γὰρ Ἀλκαῖος ὁμοίως Ὁμήρου καὶ ὕδωρ θεῶν ἐπιδημίαν αἰσθέσθαι δυνάμενον.

Quando nacque Apollo, Zeus, avendolo adornato di un'aurea benda e di una lira e avendogli dato anche un carro – cigni erano il carro – lo inviò a Delfi e alle sorgenti di Castalia, perché con voce profetica proclamasse da lì giustizia e diritto ai Greci; egli però, salito sul carro, spinse i cigni a volare fino agli Iperborei. Dunque gli abitanti di Delfi, quando se ne accorsero, avendo composto un peana e un canto, e avendo collocato cori di giovani intorno al tripode, invocavano il dio perché tornasse dagli Iperborei; ed egli, avendo stabilito leggi per un intero anno presso quel popolo, quando ritenne che fosse il tempo opportuno per far risuonare i tripodi delfici, nuovamente ordinò ai cigni di spiccare il volo dalla terra degli Iperborei. Era dunque estate, anzi proprio il periodo centrale dell'estate, quando Alceo fa ritornare Apollo dagli Iperborei; perciò, mentre l'estate risplende e Apollo fa ritorno, anche la lira con molle suono modula un canto estivo in onore del dio: cantano per lui gli usignoli, com'è naturale che gli uccelli cantino in Alceo, e cantano anche le rondini e le cicale, non per annunciare la loro sorte fra gli uomini, ma per far risuonare tutte le melodie in onore del dio; e nel componimento Castalia scorre in rivi d'argento, e il grande Cefiso si solleva spumeggiante di onde, imitando l'Enipeo di Omero. Infatti Alceo, come Omero, si dice convinto che anche l'acqua sia in grado di avvertire l'arrivo degli dèi.

La parafrasi di Imerio dovrebbe essere abbastanza vicina al contenuto del testo originale, ma poco o nulla risulta utile alla precisa ricostruzione di esso[30]. Lo specifico argomento del presente

[30] «The text of Himerius reads like a fairly close paraphrase of a poem; but not nearly close enough to allow the recostruction of the verses. The contents are taken from Alcaeus: the words, so far as we can tell, are Himerius' own. [...] The words do not fall easily into the required metrical form, and show nothing that specially

lavoro ci esime dall'entrare nel merito delle questioni testuali e storico-culturali connesse al brano[31], questioni che del resto appaiono ininfluenti rispetto al libero riuso carducciano del brano stesso.

Di questo vi è già traccia nella seconda strofe, in cui, nel menzionare la fonte Castalia, il poeta dice che la sua onda «mormora e brilla» (v. 8), dove il primo verbo esplicita l'epiteto «vocale», attribuito a essa nel verso precedente, mentre il secondo sembra riprendere l'espressione ῥεῖ καὶ ἀργυροῖς ἡ Κασταλία del testo di Imerio.

Ma è soprattutto a partire dalla terza strofe che, come già si è detto, l'ipotesto affiora con maggiore evidenza. Così i «nuovi soli» del v. 10 collocano la scena del ritorno di Apollo nella stagione estiva in cui anche Alceo l'aveva ambientata (Ἦν μὲν οὖν θέρος), benché nel poeta greco essa sia già inoltrata (τοῦ θέρους τὸ μέσον), mentre in quello moderno è solo all'inizio. L'*imitatio / aemulatio* carducciana si manifesta poi, sempre nella medesima strofe, con l'uso di epiteti assenti nel testo greco, ma impliciti in oggetti o persone in esso menzionati: infatti i peana sono «virginei» perché intonati da cori di ἡϊθέων (vocabolo che può indifferentemente indicare giovani o fanciulle), e i tripodi sono «chiaro sonanti»[32] come ἠχεῖν è il verbo tecnico che Imerio

suggest a Lesbian original». Così D. PAGE, *Sappho and Alcaeus. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford 1968³, p. 246.

[31] Non del tutto chiaro risulta, ad esempio, l'inciso κύκνοι δὲ ἦσαν τὸ ἅρμα, nel quale si sarebbe tentati di correggere in εἶσαν il tràdito ἦσαν: ma sarebbe *lectio facilior*, oltretutto non suffragata da alcuna attestazione del nesso ἅρμα ἰέναι; quanto all'inusuale interesse di un poeta eolico come Alceo per l'Apollo delfico (assai diverso da quello Sminteo o Grineo, venerato in area insulare e micrasiatica), si vedano le osservazioni di PAGE (*loc. cit.* alla n. prec.).

[32] Si tratta comunque di un calco dal lat. *clarisonus*, di uso abbastanza raro anche in poesia (Catull. 64, 125; Cic. *poet.* 52, 280 Traglia) e forse modellato a sua volta sul gr. ὀξυβόας o ὀξύτονος. Di «tripodi squillanti» parla – probabilmente fraintendendo il senso specifico del nesso carducciano – Pascoli nel poemetto *Il ritorno* (v. 6), contenuto nell'*Appendice* di *Odi e inni*: infatti in questo caso i tripodi sono quelli, per nulla profetici, donati dai Feaci a Odisseo insieme con «i lebeti di bronzo ed i talenti / d'oro» menzionati nei due versi successivi (in *Od.* 13, 217 si parla solo di τρίποδας περικαλλέας ἠδὲ λέβητας); D'Annunzio usa «chiarosonante» con riferimento alla propria voce in *Maia. Laus vitae*, IV, v. 102 s.: «Si volse egli [*scil.*

adopera per indicare, con una sorta di ipallage, il "risuonare" della voce profetica di chi siede accanto a essi; infine, anche il riferimento a «i canti de' rusignoli» (v. 12) trova corrispondenza nella parafrasi del retore greco, in cui gli stessi canori uccellini sono rappresentati, insieme con le rondini e le cicale, nell'atto di intonare le lodi del dio.

Nella quarta strofe viene descritto il ritorno di Apollo a Delfi, e anche in questo caso Carducci lavora di *amplificatio*, 'dilatando' alcuni luoghi del modello mediante l'aggiunta di attributi e di determinazioni spaziali. Così Delfi è prima indicata con la perifrasi «pio suolo» (v. 13) e subito dopo allusivamente evocata dai «lauri» sacri al dio, pianta delle solari regioni mediterranee cui si contrappone il «pigro gelo»[33] delle remote plaghe iperboree (v. 14); quanto ai cigni, il poeta sembra assecondare l'ambiguità del testo tràdito[34], giacché l'oggetto di «traggono» (v. 15) è lo stesso dio, e non un carro su cui egli siede; degli stessi cigni è comunque precisato – un po' pignolescamente – il numero, mentre l'aggettivo «candidi», lungi dall'apparire meramente esornativo, trae forza dall'iperbato che gli conferisce funzione predicativa[35], evocando l'idea di purezza insita nella religiosità delfica. L'adonio «sorride il cielo» (v. 16) aggiunge infine un tocco 'lucreziano'[36] al nesso θέρους ἐκλάμποντος del passo di Imerio.

Nella quinta strofe Apollo ha il capo adorno della μίτρᾳ χρυσῇ donatagli da Zeus e tiene in mano la lira, anch'essa dono del divino

Ulisse] men disdegnoso / a quel giovine orgoglio / chiarosonante nel vento»; è singolare come il poeta pescarese sembri qui 'contaminare' il luogo pascoliano (poco prima, ai vv. 43 s., aveva anch'egli menzionato «i tripodi massicci» e «i lebeti rotondi» di odissiaca memoria) con la quasi testuale ripresa dell'epiteto carducciano.

[33] Non è da escludere che si tratti ancora una volta di un calco oraziano: *bruma... iners* «il freddo invernale che rende pigri» (*carm.* 4, 7, 12).

[34] Vd. quanto detto alla n. 31.

[35] In tal senso Carducci potrebbe essere stato influenzato dai tratti assai simili che ha l'epifania di Afrodite in Saffo (fr. 1 V.): anche lì, infatti, l'aggettivo κάλοι (v. 9), riferito ai passeri che traggono per l'aria il cocchio della dea, assume analogo valore predicativo.

[36] LUCR. 1, 8 s.: ... *tibi rident aequora ponti / placatumque nitet diffuso lumine caelum.*

padre: il vento gli muove appena la chioma fluente e trascorre «con un tremito d'amor» (v. 19) sulle corde dello strumento, facendole risuonare. In tal modo l'intraducibile ἁβρύνεται[37] del testo greco, usato per descrivere una languida melodia che ha i colori e i sentori dell'estate, diviene il sospiro caldo dell'aria che come un'amante carezza i capelli del dio.

Nella strofe successiva Carducci sembra abbandonare il testo di Imerio, per proseguire autonomamente la descrizione dell'epifania divina. In realtà proprio la parte finale della parafrasi, dove la fonte Castalia e il fiume Cefiso si animano per festeggiare il ritorno di Apollo, continua a essere fonte di ispirazione per il poeta delle *Primavere*: infatti egli riprende il tema omerico-alcaico della natura che avverte la presenza degli dèi, sostituendo ai due corsi d'acqua menzionati dal poeta antico le isole dell'Egeo e dello Ionio, viste rispettivamente nell'atto di intrecciare danze festose e di inneggiare al nume delfico. La menzione delle Cicladi come «patria del nume» (v. 22) implica ovviamente un'allusione a Delo, ove Apollo fu dato alla luce da Letò insieme con la sorella Artemide, mentre quella di Cipro e Citera contiene un riferimento altrettanto chiaro ad Afrodite, del cui nome le «bianche spume» (v. 23) costituiscono una sorta di *senhal*.

E finalmente, ai vv. 24-27, ecco comparire Alceo in persona, che segue il dio attraverso le onde marine al timone di una leggera nave dalle vele purpuree: il poeta è cinto delle proprie armi di guerriero, ma stringe fra le mani anche il «plettro d'oro» (v. 28), che ritorna ancora una volta come emblematico *instrumentum* della sua arte sublime.

Ma il canoro legno alcaico porta anche una passeggera: Saffo, sorella spirituale di Alceo, che con lui condivide la religione della pura bellezza. E sono proprio il «riso morbido» e «l'ondeggiante /

[37] Il verbo, connesso con ἁβρός, viene in genere usato per indicare atteggiamenti leziosi ed effeminati (cfr. anche il termine ἁβρυντής «damerino», attestato in ADAM. *Physiogn.* 1, 23, e il lemma di Esichio ἅβρωμα «veste muliebre»); la forma media ἁβρύνεσθαι ha di solito il senso negativo di «montarsi la testa», «darsi delle arie», come in AESCH. *Ag.* 1205.

crin di viola» cantati dal suo aristocratico ammiratore[38] a essere incastonati nella suggestiva descrizione[39] della poetessa, descrizione che si prolunga fino al primo verso della strofe successiva. C'è infatti da notare che, se nelle prime sette strofe del componimento l'adonio finale segna il confine sintattico, oltre che metrico, dell'enunciato in esse contenuto, nelle ultime due il gioco sapiente degli *enjambements* e delle riprese converge verso il pentasillabo della chiusa («dimentichiamo»):

Saffo dal candido petto anelante
a l'aura ambrosia che dal dio vola,
dal riso morbido, da l'ondeggiante
crin di viola,

in mezzo assidesi. Lina, quïeti
i remi pendono: sali il naviglio.
Io, de gli eolii sacri poeti
ultimo figlio,

io meco traggoti per l'aure achive:
odi le cetre tinnir: montiamo:
fuggiam le occidue macchiate rive
dimentichiamo (vv. 29-40).

Dunque i due poeti lirici accolgono il loro ultimo epigono su una nave che non è quella, travolta dai marosi della στάσις, cantata da Alceo nei giorni del ritorno di Mirsilo[40]: il colore purpureo delle

[38] Ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι (fr. 384 V.).

[39] In realtà Carducci – forse con una punta di compiaciuto *understatement* – espresse poi un giudizio autocritico su questi versi: «Come ho sciupato in questi quattro versi il divino frammento di Alceo: – Saffo, dalle chiome di viola, sublime, dal dolce sorriso! – È il più bel ritratto che si possa fare o imaginare di una donna quale Saffo: ve la vedete sorgere davanti come una statua di Fidia; ma viva. Ed io l'ho resa una donna isterica. È inutile: noi con le nostre mani villane o convulse di malattia non dovremmo toccar mai le ghirlande sempre fiorenti dell'Ellade» (*Opere*, III, p. 387).

[40] La notizia è in Eraclito (*alleg.* 5), che ci attesta anche la cifra allegorica del componimento.

vele e, soprattutto, la presenza di Saffo indicano che si tratta della nave di Eros[41] e che, di conseguenza, la cetra alcaica non è qui accordata sui toni aspri della contesa politica, ma su quelli struggenti e sensuali della poesia d'amore.

4. *Alceo nelle Odi barbare e in Rime e ritmi*

È questo Alceo che ritorna anche nel secondo libro delle *Odi barbare* in *Fantasia* (XXVII), quando la stessa nave ammaina le rosse vele in vista del porto e da essa balza poi fuori il poeta lesbio reduce da lotte sanguinose, mentre una teoria di fanciulle biancovestite discende dall'acropoli:

Veggo fanciulle scender da l'acropoli
in ordin lungo; ed han bei pepli candidi,
serti hanno in capo, in man rami di lauro,
tendon le braccia e cantano.

Piantata l'asta in su l'arena patria,
a terra salta un uom ne l'armi splendido:
è forse Alceo da le battaglia reduce
a le vergini lesbie? (vv. 17-24)

È singolare come nella prima delle due strofe appena citate trovi posto una scena che ricorda da vicino quella descritta da Alceo nelle ultime linee leggibili (17-20) del fr. 130 V., in cui il poeta, costretto all'esilio, trova conforto nell'assistere a una gara di bellezza femminile che si svolge nel recinto sacro di un santuario[42],

ὄππαι Λ[εσβί]αδες κριννόμεναι

[41] Il motivo è presente in modo esplicito in Cercida (fr. 5 Powell), ma si ritrova, in forma più o meno allusiva, anche in altri poeti greci e giunge forse fino a Catullo: sull'argomento si veda G. NUZZO, *Le rotte del* phaselus. *Per un interpretazione del c. 4 di Catullo*, «QCTC» 12 (1994), pp. 48-52.

[42] Probabilmente quello del santuario di Hera, dove secondo la testimonianza di *schol.* DA a Hom. *Il.* 9, 129 s. si svolgevano appunto dei καλλιστεῖα (la notizia è confermata anche da Teophr. 112 Wimmer, ap. Athen. 13, 610a).

πώλεντ' ἐλκεσίπεπλοι, περὶ δὲ βρέμει
ἄχω θεσπεσία γυναίκων
ἴρα[ς ὀ]λολύγας ἐνιαυσίας

In realtà la presunta agnizione si rivela del tutto illusoria, per il solo fatto che Carducci non poteva conoscere il frammento in questione, contenuto in un papiro pubblicato nel 1941 (*Pap. Oxyrh.* 2165, col. II); si può solo pensare che le corrispondenze – del tutto casuali, ma non per questo meno sconcertanti – fra i due testi[43] derivino semplicemente dalla straordinaria capacità che il poeta moderno ha di immedesimarsi totalmente nelle atmosfere create dal canto degli antichi.

È questa una delle ultime menzioni esplicite che Carducci fa di Alceo. La sua figura, tante volte evocata nella duplice epifania di «spavento dei tiranni» e di cantore dell'eros, non trova quasi più posto nei versi del poeta, ormai incoronato Vate della Terza Italia, ma anche – o forse proprio per questo – già presago di un lento quanto ineluttabile declino. Dell'antico cantore sopravvivono solo i ritmi, orazianamente trasposti *ad Italos modos*[44] in quell'esperimento metrico che, qualunque giudizio critico si voglia esprimere su di esso, costituisce la prima rilevante rottura con i moduli poetici tradizionali e apre, sia pure inconsapevolmente, la strada alla lirica del '900.

Sempre nel II libro delle *Barbare* la celebrazione della «mite e bella» regina Margherita (XXIII, *Alla regina d'Italia*) – documento di una conversione politica comunque mai sfociata nella cortigianeria – viene emblematicamente scandita sui *numeri* dell'ode alcaica; ma

[43] Quasi letterale quella tra «vergini lesbie» e Λεσβίαδες, mentre l'immagine delle fanciulle che sfilano vestite di «bei pepli candidi» e innalzano un canto sembrerebbe riecheggiare da un lato l'epiteto ἐλκεσίπεπλοι e dall'altro, assai più vagamente, il suggestivo nesso alcaico ἄχω θεσπεσία.

[44] Per G. TARDITI (*L'*Aeolium carmen *e gli* Itali modi *nella lirica di Orazio*, in G. TARDITI, *Studi di poesia greca e latina*, Milano 1998, pp. 201-213), la celebre espressione oraziana non andrebbe intesa in senso puramente metrico, ma alluderebbe ai contenuti ideologici dei carmi di maggior impegno, permeati da «consapevolezza dei problemi dello Stato e di richiami alle *priscae virtutes*» (p. 213). Tale interpretazione, senza entrare nel merito della sua fondatezza, potrebbe singolarmente adattarsi anche al versante civile del «carme toscano» di Carducci.

lo stesso metro viene anche adoperato ne *La madre* (XLIII), ode ispirata a un gruppo scultoreo di Adriano Cecioni, nella cui chiusa si avverte, anche se affievolita dall'auspicio di una deamicisiana *concordia ordinum*, l'eco di quello "spirto guerrier" che ruggiva nei versi delle prime raccolte:

Quando il lavoro sarà lieto?
quando securo sarà l'amore?

quando una forte plebe di liberi
dirà guardando nel sole: – Illumina
non ozi e guerre a i tiranni,
ma la giustizia pia del lavoro? (vv. 31-36).

E ancora il sistema strofico che da Alceo prende nome viene scelto come simbolo della nuova poesia e contrapposto ai versi della tradizione in *Ragioni metriche* (XXXIV), elegia argutamente barocca e già quasi 'dannunziana' in cui i metri greco-romani misurano i vezzi di un corpo femminile:

Batta ne 'l raggio de gli occhi, che fiero corusca sí come
  tra i colli prenestini dietro l'aurora il sole,
batta l'alcaica strofe trepidando l'ali, e si scaldi
  a i forti amori: indietro, tu settenario vile (vv. 9-12).

In *Rime e ritmi*, canto del cigno di un poeta ormai sopravvissuto a se stesso ma ancora capace di slanci lirici elevati, Carducci pronuncia per l'ultima volta il nome di Alceo, e lo fa in un sonetto dedicato a Carlo Chiarini (VII) nel quale il cuore generoso del cantore lesbio pulsa dentro il petto di un altro poeta aristocratico e libertario vissuto tanti secoli dopo e morto mentre si accingeva anch'egli a combattere contro i tiranni che opprimevano l'Ellade: è George Byron, il quale

surse d'un popol combattente al grido
quando pensò raddur d'Alceo co 'l cuore
l'aquila d'Alessandro al greco nido (vv. 6-8).

La menzione sembra quasi saldare il tratto estremo di un'ideale percorso circolare che passa attraverso tutta l'opera poetica di

Carducci: con esso Alceo ritorna ad avere il ruolo di lirico essenzialmente civile che gli era stato attribuito all'inizio e che in seguito era andato progressivamente sbiadendo, per lasciare prima il posto a quello di cantore della bellezza e poi per dissolversi quasi del tutto nei ritmi stessi del canto intitolato al suo nome.

E come il poeta antico, ormai vecchio e prostrato dai dolori sofferti, aveva cercato l'oblio nell'odoroso fluire dell'unguento consolatore[45], così il suo moderno epigono avverte l'appressarsi della fine nell'esaurirsi dell'ispirazione poetica e traduce la sua amara ma composta tristezza in tre versi che segnano, orazianamente, l'*ultima linea rerum*, la conclusione della sua terrena vicenda di uomo e di artista:

Fior tricolore,
tramontano le stelle in mezzo al mare
e si spengono i canti entro il mio cuore[46].

---

[45] Si tratta del fr. 50 V.: «Su questo capo che ha sofferto tanto / versami unguento e sul canuto petto» (la traduzione è nostra). È appena il caso di notare che anche stavolta l'accostamento fra i due luoghi, quello alcaico e quello carducciano subito dopo citato, implica solo la consonanza di una medesima *Stimmung*, e ciò non solo per la diversità dei rispettivi contenuti, ma anche perché il frammento papiraceo in questione non poteva essere noto al poeta.

[46] Sono i versi di *Congedo* (XXIX), lo 'stornello' che chiude *Rime e ritmi*.